

*открой берегов не обернувшись головой тю  
открой лиственнице со престолов упавших тень  
открой Ангелами поющих птиц  
открой вздыхания в воздухе рассеянных ветров  
низвоющих тебя призывающих тебя  
любящих тебя  
и в жизни желтые находящих тю.*

[2, с. 132–133].

Таким образом, обретение единства с Богом и себя в Нем происходит в связи не с текстом молитвы и значением составляющих ее слов, а в связи с состоянием отчуждения от любых повседневных значений, с обретением состояния младенческого неведения.

Жанр молитвы в поэзии Д. Хармса как акт творения отчужденного от обыденных норм состояния сознания и языка становится самым способом обретения веры, возможностью обнаружения некоего трансцендентного «ТАМ» и бытования себя самого в этом «ТАМ», своей причастности внерациональной творящей силы: «...для Хармса поэтическое творчество и есть богопознание, поскольку оно выводит в мир, где раскрывается всеобъемлющий характер богоподобия человека-творца» [1, с. 180].

Хармс нарушает закреплённый, фиксированный смысловой порядок употребления слова в сфере ритуального использования языка, переосмысляя сам жанр молитвы, что реализуется в разрушении четкой лексической взаимосвязи и сцепления слов в канонизированных текстах молитв. Такого рода жанрово-смысловая деконструкция становится моментом осознания своего «я» в качестве стихийной силы, творящей мир посредством слова, а также познания божественной — очищенной от мира — чистоты слова/бытия, т. е. чистоты «первого порядка».

#### Примечания

1. Токарев Д. В. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета. М., 2002.
2. Хармс Д. Малое собрание сочинений. СПб., 2003.

© Селеменова М. В.  
г. Елец

### ГОРОДСКИЕ РАССКАЗЫ Ю. В. ТРИФОНОВА КАК ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ «МОСКОВСКИХ» ПОВЕСТЕЙ (к проблеме жанрового генезиса)

В творческом наследии Ю. В. Трифонова можно обнаружить широчайший диапазон жанровых форм: от коротких рассказов до объемных философских романов, от рецензий на сценарии к фильмам до спортивных очерков, от документальной исторической прозы до городских повестей исповедального характера. Подобная жанровая мозаика — отнюдь не свидетельство

стремления писателя попробовать свои силы во всевозможных жанровых регистрах и даже не показатель трепетного отношения к жанру как канонической изобразительно-выразительной форме. В «Возвращении к “prosus”» (1969) Ю. В. Трифонов даже сделал парадоксальное с теоретико-литературной точки зрения заявление: «Я, например, не знаю, чем по существу — а не по размеру — отличается рассказ от романа» [1]. Безусловно, *незнание* в данном случае — это *игра* автора с «наивным» читателем и «всеведущей» критикой и, кроме того, способ демонстрации своего взгляда на извечный литературный «спор» о приоритетности содержания / формы. Трифонову был присущ семантический подход к определению жанровой принадлежности текста: «Завершенность движения <...> есть, мне кажется, то, что делает ровнями пухлую эпопею и рассказ в пять страниц. Громадный роман “Обрыв” и маленький рассказ “Ионыч” заслужат, может быть, одну оценку, “потянут” одинаково на страшном суде литературы...» [2]. Формальные признаки жанра для писателя были вторичны по отношению к идейно-художественным достоинствам текста.

Осваивать «городскую» тему и формировать свой собственный, индивидуально-авторский *московский текст* Трифонов начал с малых форм — рассказов и повестей, а затем пришел к созданию масштабных эпических произведений сложной жанровой структуры, синтезирующей признаки семейного, социально-бытового, психологического, исторического, философского романа. Причем наибольший исследовательский интерес представляет в настоящий момент проблема жанрового генезиса трифоновской городской прозы начального этапа, а именно процесс трансформации идей, образов, мотивов, авторской позиции на пути от *рассказов* второй половины 1960-х гг. («Вера и Зойка», 1966; «Голубиная гибель», 1968; «В грибную осень», 1968; «Путешествие», 1969) к «московским» *повестям* («Обмен», 1969; «Предварительные итоги», 1970; «Долгое прощание», 1971; «Другая жизнь», 1975; «Дом на набережной», 1976).

Теоретическая поэтика не дает строгих дефиниций повести и рассказа, в качестве основных дифференцирующих критериев двух эпических жанров предлагая средний объем повести / сжатость рассказа (В. В. Кожин); «установку на общие законы жизни» в повести / «на житейскую случайность» в рассказе, новелле (Н. Д. Тamarченко); эпическую «развернутость» повести / повествовательную концентрированность рассказа (А. Нинов); «подробную мотивировку, побочные аксессуары» в повести / «строгую фактичность, экономию изобразительных средств» в рассказе (К. Локс) и т. п. [3]. Научно обоснованный синтез наиболее известных теоретико-литературных определений рассказа и повести осуществили Т. Т. Давыдова и В. А. Пронин, охарактеризовав *повесть* как эпический жанр, который «занимает промежуточное положение между романом и рассказом или новеллой», «избирает меньший по объему жизненный материал, но воссоздает его более подробно, чем это сделал бы роман», у которого «больше возможностей, чем у рассказа: она [повесть. — М. С.] отражает и развитие характера героя, и то или иное (нравственное, социальное, экономическое) состояние среды, и

историю взаимоотношений личности и общества» [4]. Соответственно, **рассказ** (по Т. Т. Давыдовой и В. А. Пронину) — это «малый эпический жанр с интенсивной организацией художественного времени и пространства, ограниченным количеством персонажей, концентрированностью художественных средств изображения, ориентированных на решение одного конфликта, емкой художественной деталью» [5]. Приступая к художественному освоению городской социокультурной среды, Трифонов избирает формой воплощения своего замысла именно *малые эпические жанры*: в первых рассказах мастерски подмечая детали и подробности повседневной жизни, писатель постепенно продвигается к созданию собственной модели города, отражающей сущностные, узловые черты урбанистической среды и ее обитателей.

В беседе с корреспондентом «Литературной газеты» В. Помазневой в 1981 г. Ю. В. Трифонов, реконструируя свой творческий путь, так объясняет доминанту городской темы: «...начав писать о людях города, я понял, что этот материал необъятен, как и число характеров, которые можно изображать без конца. Город как предмет изображения очень привлекателен для меня. В этом колоссальном замкнутом конгломерате можно найти элементы любого уклада, рядом соседствует старое и новое, прошлое и будущее. Город — огромный резервуар, способный бесконечно питать литературу...» [6]. Начав черпать из этого «резервуара», Трифонов все же не сразу нашел «своего» героя — интеллигента, мечущегося между решением насущных бытовых проблем и поисками путей самореализации, а сначала обратился к миру обитателей бараков и городских окраин, ведущих полугородской-полудеревенский образ жизни, стесненных и материально (источник существования — маленькая зарплата, средства от сдачи стеклотары, уборки чужой дачи и т. п.), и территориально (среда обитания — барак, коммунальная или малогабаритная квартира, в которой уживаются чужие люди или несколько поколений одной семьи).

В городских рассказах Трифопова формируется та пространственная модель, которая предстанет в более детальном, развернутом и топографически-точном виде в повестях «московского» цикла: *город, граничащий с дачными поселками*. При этом дачное пространство может находиться не только на периферии города, но и в центре, в виде *острова*, выступающего своеобразным хранилищем примет полугородского уклада. В рассказе «Вера и Зойка» таким островком являются «бараки» — пять деревянных двухэтажных домов, «забытых» строителями в процессе перепланировки района. Аналогичная пространственная организация будет использована Трифоновым в повести «Долгое прощание»: Москва (активно меняющееся, динамичное пространство) / дом Тепловых, окруженный садом (чудом уцелевшее, сохранившее приметы прошлого «дачное» место). Островность бараков на Песчаной и сада Тепловых выполняет разную семиотическую функцию: если в рассказе «Вера и Зойка» барачный островок — лишь место действия, раскрывающее *социальную* неуспешность его обитателей, то в повести «Долгое прощание» дача Тепловых — основной источник *нравственного* конфликта и символическое обозначение *исчезающей* эпохи. Кро-

ме того, с укрупнением жанровой формы меняется отношение к «чужому» для урбанистической среды пространству: в рассказе идет борьба с бараками с целью улучшения жилищных условий (т. е. дачный локус хотя бы *уничтожить*), тогда как в повести разворачивается сражение с властями за сохранение уникального сада (т. е. дачное пространство стремятся *оставить в первозданном виде*). Таким образом, в процессе жанровой эволюции Трифонов приходит к утверждению собственного авторского взгляда на дачный мир как сакральный, уникальный (по контрасту с типизированной городской средой).

«Дачный» локус, уцелевший в процессе урбанизации, получает в рассказе «Вера и Зойка» разные характеристики: обитатели бараков считают свои жилища «неказистыми строениями», а себя — неудачниками, тогда как повествователю видится идиллически-пасторальная картина: «Они [бараки. — М. С.] напоминали деревушку в горной долине. И жизнь там шла своя, деревенская: с палисадничком, грядками с луком, сиренью на окнах» [7]. Эта разница в восприятии «городских дач» еще отчетливее обнаруживается в диалоге персонажей рассказа по поводу аналогичного локуса — старых домов на Красной Пресне (дубль-образ бараков на Песчаной, при создании которого Трифонов также использовал прием контраста: «полоса пепелищ» / «новые блочные дома в пять этажей»): точка зрения Лидии Александровны Синицыной, жены научного сотрудника и владелицы дачи, близка взгляду повествователя: «А мне жаль эти домики. Все-таки старая Москва, к тому же историческая: Красная Пресня...» (IV, 153). Шофер, везущий героиню на дачу, отвергает подобный взгляд «через розовые очки» и указывает на социально-бытовой подтекст уничтожения старых домов: «Чего их жалеть, клоповники эти? <...> Там люди друг на дружке жили, по десять человек на семи метрах. Нужна им ваша история. По крайности жилье человеческое получают» (IV, 153). На первом, поверхностном, уровне конфликт прочитывается как непонимание друг другом представителей разных социальных групп — общественной элиты, владеющей дачами, и людей из «низов», не имеющих загородного имущества и вынужденных осваивать барачное пространство как дачное. Более значимое подтекстовое содержание спора — противостояние утилитарно-мыслящих героев и тех, кто ощущает исторические нити, связывающие каждого горожанина с историческим прошлым Москвы (в данном случае автор однозначно не поддерживает никого из спорщиков: позиция Синицыной выглядит зыбкой и неубедительной вследствие того, что ей неведома барачная жизнь, позицию шофера подтачивает социальная агрессия).

Проблема исторической памяти / беспамятства, лишь пунктиром намеченная в рассказе «Вера и Зойка», стала впоследствии одной из узловых, сюжетообразующих в повести «Другая жизнь»: в первом произведении, в силу жанровой специфики, не представлен тип героя, способного концептуально обосновать опасность историко-культурного нигилизма, во втором уже заявлена важнейшая в творчестве Трифонова антитеза *герой из народа* «без истории» / *герой-историк, ищущий нити прошлого* (в «Другой жизни»

это механик Пантюша, внук старика Кошелькова, и историк Сергей Троицкий, который надеется расспросить старика о событиях февраля 1917 г.). Пантюше вопросы Сергея кажутся подозрительными, таящими в себе опасность, а все исторические изыскания он считает ненужной блажью: «Да мы в школе эту историю читали. Зна-аем! Чего вы мне мозги пудрите? История, история... Хватит, есть одна история, а больше не нужно. <...> А ежели по шее? А? <...> Во будет история» (II, 325–326). Все попытки Троицкого объяснить значение истории для народа, высокомерно-интеллигентские и оттого не достигающие цели, наталкиваются на агрессию и *беспамятство* как наиболее удобную повседневную форму существования.

Оппозиция *городское / дачное* реализуется в рассказе «Вера и Зойка» на разных уровнях: во-первых, в уже рассмотренном противопоставлении города и барачков на Песчаной улице (социальный конфликт владельцев новых квартир и «барачников» неудачников, в подтексте — исторический конфликт между новыми горожанами и *исчезнувшими* жителями старой Москвы); во-вторых, в антитезе город / дача (в частности, дачный домик Синецкой). В рассказах Трифонова 1960-х гг. дачный мир, как правило, включает в себе признаки разрушения, упадка, ветхости: так, например, дача Синецкой «старая и запущенная», первое, что бросается в глаза, — «калитка в ветхом, покосившемся заборчике», внутри находится «отсыревшая за зиму мебель», «пропылившиеся старые ковры» и т. п. (IV, 155–156); в рассказе «В грибную осень» дача — не просто запущенное, а *проклятое место* («Проклятая дача! <...> место невзрачное, хозяйка какая-то угрюмая и хапуга, 350 за две комнатки с верандой <...> а так-то дача холодная, даже летом подтапливали, стены дощатые...» (IV, 179)), где неожиданно умирает мать главной героини. Дачный мир здесь не только не опоэтизирован, лишен ауры отдыха и покоя, но, напротив, погружен в быт и сопряжен с темными сторонами действительности (неуспехом, старостью, смертью). Подбор бытовых деталей, которые выписаны Трифоновым, как кажется поначалу, даже излишне подробно, с фокусированием внимания на каждой мелочи, свидетельствует о том, что время социального процветания и материального достатка для владельцев дачи в далеком прошлом. В «московских» повестях прошлая дачная жизнь часто реконструируется в памяти героев как радостная, заполненная рыбной ловлей, патефонной музыкой, игрой в ма-чжонг и другими атрибутами отдыха и противопоставляется настоящей «довольно трудной и вовсе не дачной» жизни (II, 37). (В итоговом философском романе «Время и место» дачный мир станет символическим синонимом «золотого века» — времени счастливого, беззаботного детства.) Такая перемена в оценке важного в поэтике Трифонова образа *дачного мира* связана с появлением в «московских» повестях нового героя — интеллигента, потомка «красных партизан» (представителей досталинского революционного движения), для которого дачный мир — не враждебный, социально чуждый (как для обитателей барачков), а близкий, родной, сформировавший первые представления о правилах человеческого общежития и нравственных нормах.

Эскиз портрета героя подобного типа можно обнаружить в рассказе Ю. Трифонова «Путешествие». Практически вся фабульная сторона текста изложена в нескольких начальных фразах из монолога повествователя: «Надо было уехать. Все равно куда, все равно как, самолетом, пароходом, на лошади, на самосвале — уехать немедленно» (IV, 189). То есть содержание рассказа не вполне адекватно заглавию: изложенная мотивация поступков героя свидетельствует о том, что он задумывает не путешествие, а бегство. У путешественника нет намерения уехать *из* какого-либо места, он обязательно стремится *в* тот или иной пункт назначения, хорошо представляя, что именно и зачем он хочет увидеть, тогда как беглец одержим желанием покинуть привычную среду обитания, он не имеет четкого плана, в его поступках нет положительного содержания, а только действие «от противоположного». В архитектонике образа повествователя «Путешествия» выпукло обозначена одна черта — неудовлетворенность имеющимся положением вещей, а все прочие свойства (рефлексивность, нервозность, мнительность) являются только следствием тотального недовольства собственной жизнью и окружающим миром. Несмотря на подчеркнуто физиологический характер страданий героя («меня томила бессонница и стеснение в груди», «мне почудилось, что я задыхаюсь, что мой мозг обескровел...» (IV, 189)), его состояние можно назвать *нравственной асфиксией*: герой ищет сильных *внешних* впечатлений, стремясь заполнить ими *внутренний*, духовный вакуум.

Вектор развития характера героя обозначен двумя точками (что обусловлено лаконизмом жанровой формы) — категорическим неприятием повседневного мира в начале рассказа и неожиданным осознанием неизведанности этого мира даже в рамках московского локуса. «Путешествие» открывается своеобразной сделкой героя с судьбой: «...если я не вырвусь завтра же из этой клетки из сухой штукатурки, обоев с абстрактным рисунком, лакированных книжных полок, переплетов, творожников, жидкого чая, газет, разговоров, звонков, квитанций, болезней, обид, надежд, усталости, милых лиц, — я умру» (IV, 189). Комментируя это произведение, бельгийская исследовательница К. де Магд-Соэп проводит параллель между болезненной реакцией на мир повседневности героя-повествователя «Путешествия» и приступом гнева на никчемность обыденной жизни у чеховского Гурова («Дама с собачкой») [8]. На наш взгляд, этот ряд может дополнить еще один герой Чехова — Михаил Полознев («Моя жизнь», 1896). При всем типологическом *нетождестве* чеховский Полознев и трифоновский повествователь близки стремлением порвать с обыденностью и начать *другую* жизнь, вырваться из контекста «переплетов, творожников, жидкого чая» (ср.: «...зачем же эта ваша жизнь, которую вы считаете обязательной и для нас, — зачем она так скучна, так бездарна...», «город лавочников, трактирщиков, канцеляристов, ханжей, ненужный, бесполезный город, о котором не пожалела бы ни одна душа, если бы он вдруг провалился сквозь землю» [9]). Бунт трифоновского героя, безусловно, более локален и не имеет обоснованной идейной подоплеки, она появится позже в «московских» повестях, когда писатель сформулирует художественную концепцию «убега» (се-



мантической «обнуление» побега будет осуществлено В. Маканиным в «Гражданине убегающем», главное действующее лицо которого, Павел Алексеевич Костюков, декларирует бесцельный эскапизм, близкий умонастроению Кролика из романов Апдайка: «Люди, быть может, никогда не искали и не ищут — люди просто-напросто убегают от собственных своих следов, убегают от предыдущих своих же разрушений...» [10]).

«Путешествие» заканчивается символической сценой *у зеркала* (эта ситуация, как заметил М. М. Бахтин, всегда означает стремление «подсмотреть свой заочный образ», заканчивающееся неудачей, поскольку смотрящийся в зеркало вынужден констатировать: «У меня нет точки зрения на себя извне, у меня нет подхода к своему собственному внутреннему образу. Из моих глаз глядят чужие глаза» [11]): «В зеркале мелькнуло на мгновение серое, чужое лицо: я подумал о том, как я мало себя знаю» (IV, 192). Образ, изначально не отличавшийся цельностью, в финале рассказа вовсе распадается на «я» и «не я». Прием двойничества Трифонов использует для того, чтобы мотивировать невоплощение намерений героя в жизнь: теневое, «серое» я («чужое лицо»), склонное к конформному, соглашательскому поведению (доказательство его существования — подписанная жалоба на соседа Дашенькина), взяло верх над стремлением к высвобождению из будничных пут.

Комментируя «Путешествие», К. де Магд-Соэп утверждает, что «открытый финал рассказа становится началом “Московских повестей”, в которых важнейшим элементом содержания оказывается самонаблюдение лишенного иллюзий интеллектуала» [12]. Данное определение — «лишенный иллюзий интеллектуал», — справедливое в отношении отдельных персонажей «московского» цикла (Дмитриева из «Обмена», Геннадия Сергеевича из «Предварительных итогов»), при аналитическом рассмотрении других героев (Григория Реброва из «Долгого прощания», Сергея Троицкого из «Другой жизни») должно быть скорректировано. «Иллюзии» (в оценке окружающих) — это надежды на реализацию собственного творческого потенциала (с точки зрения автора и самих героев), они являются важнейшей составляющей, константой внутреннего мира любимых трифоновских героев, когда же эти персонажи действительно лишаются иллюзий, то это означает одно — их смерть (фактическую, как в случае с Троицким, или духовную, как в истории с Ребровым).

В городских рассказах Трифонова формируется та субъектная организация текста и та повествовательная техника, которая позволит исследователям говорить о «своеобразном сказе в виде современного интеллигентского сленга» (Н. Лейдерман, М. Липовецкий [13]). Так, например, в рассказе «Вера и Зойка» зона автора и зона героя практически не разграничены композиционно, но при этом легко вычлениаются за счет стилистических и лексических особенностей. Способы монтажа точек зрения автора и персонажа у Трифонова могут быть различными: то в монолог героини вторгается авторский комментарий, то текст «от автора» снабжается оценочными суждениями героя без разграничения речевых зон. Так, в монологе: «Жила

Вера в бараках, от прачечной через двор. Работа удобная, прекрасная, две минуты ходьбы — и дома» (IV, 149), — первая фраза, констатирующая бытовую неустроенность героини и указывающая на ее низкий социальный статус, принадлежит автору, а вторая, доказывающая преимущества барачного образа жизни, — героине. За счет значительной дистанции автора и его персонажей (по социальной, экономической, образовательной лестнице) в ранних рассказах Трифонова сказовый эффект [14] ощущается гораздо сильнее, чем в последующих произведениях: «...насчет крика Вера всех могла переорать, *потому что голос у нее хотя и хриплый, но очень drobный, пронзительный*, — и, главное дело, было обидно, что ее одну виноватят, а упаковщицы как будто ни при чем [Зона автора выделена курсивом. — М. С.]» (IV, 148). В «московских» повестях герой и автор сближаются, у них появляются такие точки соприкосновения, как род деятельности (содержащей элементы творчества), уровень образования (высшее гуманитарное или техническое), образ жизни (работа в научном или культурно-просветительном учреждении, неразрешимость «квартирного вопроса» и семейного конфликта), однако остается и зазор — моральное кредо героя часто не совпадает с авторскими представлениями о нравственности. Выделить зону автора (безличного повествователя) или зону героя в более крупном жанровом образовании становится труднее из-за интонационного единства текста, вследствие чего, как правильно заметили Н. Лейдерман и М. Липовецкий, «возникает впечатление импрессионистической зыбкости трифоновского дискурса, но в этой зыбкости легко узнается характер того, кому приписывается эта речь» [15]. Например, в повести «Долгое прощание» Трифонов, описывая героя-историка Григория Реброва, отмечает в его натуре типичные для интеллигента рефлексивность и самоедство: «Пуще всего на свете Ребров боялся показаться смешным. <...> *Просто сказать “я тебя люблю” представлялось смехотворной нелепостью, нарушением всех правил хорошего тона*, и в результате он тупо молчал, что было нелепостью еще большей. <...> он никак не решался. Потому что *вдруг откажут? Что тогда: под электричку?*» [Зона героя выделена курсивом. — М. С.]» (II, 156). Безусловная близость мировосприятия автора и героя не мешает разграничивать авторские оценочные суждения от страхов и сомнений, высказанных Гришей Ребровым. «Интеллигентский сказ» трифоновских повестей не только допускает подобную близость речевых зон, но за счет маскировки слова героя под авторское и наоборот формирует дополнительное подтекстовое смысловое поле.

Помимо пространственной модели, субъектной организации, типологии характеров, в городских рассказах Трифонов «лабораторным» путем вывел ряд *нравственно-философских проблем*, давших импульс дальнейшей художественной эволюции писателя и прочно обосновавшихся в его прозе (не только в рассматриваемом «московском» цикле, но и в исторических и философских романах последних лет). В их числе проблема неудавшейся жизни (несложившаяся женская судьба Веры из рассказа «Вера и Зойка», бессмысленное существование героя-повествователя из рассказа «Путеше-



ствие»), проблема смирения с потерей близкого человека (переживание Надеи смерти матери в рассказе «В грибную осень»), проблема *исчезновения* людей в условиях исторического безвременья (арест Бориса Евгеньевича, отца болезненной Маришки, и последующее исчезновение всей семьи в рассказе «Голубиная гибель»), проблема брака как сшибки двух семейных кланов. Мифологема «хорошей жизни», оставшейся в прошлом («В грибную осень»), символический образ времени как «темной ветровой силы» («Вера и Зойка», «В грибную осень»), интегральный образ городской толпы, ассоциирующейся с хаотичным потоком, в котором человек остается *неузнанным* («Путешествие»), образы людей, «умеющих жить» («В грибную осень», «Голубиная гибель»), — эти писательские находки, сделанные в процессе создания городских рассказов, стали маркирующим знаком трифоновского стиля в «московских» повестях и заложили основы восприятия творческого наследия писателя как единой художественной системы.

### Примечания

1. Трифонов Ю. В. Как слово наше отзовется... М., 1985. С. 75.
2. Там же. С. 75–76.
3. Теоретическая поэтика: понятия и определения / Авт.-сост. Н. Д. Тамарченко. М., 2002. С. 392–399.
4. Давыдова Т. Т., Пронин В. А. Теория литературы: Учеб. пособие. М., 2003. С. 120–121.
5. Там же. С. 125.
6. Трифонов Ю. В. Как слово наше отзовется... С. 300.
7. Трифонов Ю. В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1987. Т. 4. С. 149. Далее произведения Ю. В. Трифонова цитируются по данному изданию с указанием тома и страницы в круглых скобках в тексте статьи.
8. Магд-Созн К. де. Юрий Трифонов и драма русской интеллигенции. Екатеринбург, 1997. С. 104.
9. Чехов А. П. Собр. соч.: В 6 т. М., 1995. Т. 4. С. 537.
10. Маканин В. С. Гражданин убегающий: Повести. М., 2003. С. 9.
11. Бахтин М. М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. СПб., 2000. С. 240.
12. Магд-Созн К. Де. Указ. соч. С. 104.
13. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. От «советского писателя» к писателю советской эпохи: Путь Юрия Трифонова. Екатеринбург, 2001. С. 18.
14. Под сказом мы, вслед за Б. О. Корманом, понимаем «рассказ, ведущийся в резко характерной манере, воспроизводящий лексику и синтаксис носителя речи и рассчитанный на слушателя» (Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972. С. 34).
15. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Указ. соч. С. 18.